

REVUE  
HISTORIQUE  
DES  
ARMÉES

## Revue historique des armées

252 | 2008  
Guerre et cinéma

---

# Les représentations successives de la Résistance dans le cinéma français

Jean-François Dominé

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rha/3173>  
ISBN : 978-2-8218-0516-3  
ISSN : 1965-0779

### Éditeur

Service historique de la Défense

### Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2008  
Pagination : 41-53  
ISSN : 0035-3299

### Référence électronique

Jean-François Dominé, « Les représentations successives de la Résistance dans le cinéma français », *Revue historique des armées* [En ligne], 252 | 2008, mis en ligne le 05 août 2008, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rha/3173>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Revue historique des armées

---

# Les représentations successives de la Résistance dans le cinéma français

Jean-François Dominé

---

- 1 Les liens entre la Résistance et le cinéma sont, pour ainsi dire, consubstantiels. Dès sa naissance, la Résistance se donne à voir comme mise en scène d'elle-même. Ostensible avec les appels du général de Gaulle, souterraine pour la résistance intérieure, triomphale lors de la descente des Champs-Élysées le 26 août 1944 dans l'unité nationale enfin retrouvée. Les quatre années de résistance n'ont pas trahi ces débuts prometteurs. Coups d'éclat, exploits individuels ou collectifs, rendez-vous mystérieux, mots de passe, voyages clandestins, amitiés, rivalités, trahisons constituent un matériau sans pareil pour le cinéma. Celui-ci ne manquera pas d'en tirer parti et plus d'un film inspiré par la période de l'Occupation compte parmi les chefs-d'œuvre du cinéma français.

## 1944-1945, la Résistance magnifiée

- 2 Le format de cet article ne permet pas d'exposer la situation du cinéma français sous l'Occupation. Sur ce sujet, outre les ouvrages figurant en bibliographie, on consultera avec profit « *Ce curieux âge d'or du cinéma français* » par François Garçon dans *La vie culturelle sous Vichy*<sup>1</sup> et *Paris 40-44* de Jean-Paul Cointet<sup>2</sup>.
- 3 En 1944, le cinéma français est à reconstruire. Salles de projection, studios, machines, ont été détruits en grande partie ; il faut remplacer les structures administratives imposées par Vichy et les Allemands. Enfin, il convient de procéder à l'épuration<sup>3</sup> des professionnels qui ont collaboré. Alain Weber<sup>4</sup> note que chacun considère l'épuration comme le préalable à la reprise des activités. Par circulaire du 2 octobre 1944, Jean Painlevé crée le Comité de libération du cinéma français (CLCF) complété en février 1945 par le Comité régional interprofessionnel d'épuration (CRIE). Mais les résultats seront décevants : trop de dossiers, pas assez de magistrats. Le CLCF est chargé de rebâtir l'industrie du cinéma. Il doit en particulier veiller à ce que les films contribuent à reforcer

une identité nationale mise à mal par les années de guerre et d'occupation. C'est ainsi que le cinéma de l'immédiat après-guerre sera un des vecteurs du mythe de la France résistante. Dans l'euphorie de la victoire, l'opinion accepte cette vision sans rechigner. À rebours, tout film qui n'y souscrit pas court le risque de l'échec commercial, tel *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné.

- 4 Encore faut-il empêcher les opportunistes de profiter de la situation. René Château<sup>5</sup> rapporte comment l'acteur René Lefèvre attaque violemment Jeff Musso qui commence le tournage de *Vive la Liberté* : « *Un film sur la Résistance ne doit pas permettre à des gens sans scrupules de gagner de l'argent sur le sang des martyrs.* » Et Château de citer un article anonyme des *Lettres françaises* du 28 octobre 1944, satisfait de la procédure de contrôle stricte instituée par la Direction générale du cinéma (DGC) : tout projet de film sera soumis au CLCF puis au Conseil national de la résistance (CNR), la décision finale revenant à la DGC. Nous évoquerons trois films produits en cette brève mais exceptionnelle période : *La Bataille du rail* (René Clément), *Jéricho* (Henri Calef) et *Le Père tranquille* (Noël-Noël assisté par Clément).
- 5 *La Bataille du rail* est probablement le film emblématique de l'immédiat après-guerre comme du « film de résistance » en général. René Clément s'était illustré dans le genre du documentaire dont l'un, *Ceux du rail*, était une sorte d'ébauche de *La Bataille du rail*. Ce dernier fut donc envisagé comme un court métrage documentaire en l'honneur de Résistance-Fer (la Résistance des cheminots). Mais sa qualité lui valut d'être transformé en long métrage de fiction sur la résistance d'un peuple à l'oppression. Son réalisme, salué par la critique, relève moins d'un parti pris esthétique que d'un manque de moyens matériels. En tout cas, il est admis qu'il véhicule une image de la Résistance digne de son sujet.
- 6 *Jéricho* d'Henri Calef se situe sur un autre registre. Partant d'un fait réel, le bombardement de la prison d'Amiens par la RAF en 1944 afin de libérer un groupe d'otages, il montre la France « *non point comme un pays en guerre, mais comme un territoire soumis à la lie du vainqueur, avec le concours des autorités françaises* » (S. Lindeperg)<sup>6</sup>. Animé par un souci de réalisme psychologique, il évitait le manichéisme auquel l'époque souscrivait volontiers (les héros et les traîtres) pour décrire des personnages hésitants sur l'attitude à adopter. Autre différence avec *La Bataille du rail* : le film était affaire de professionnels. Henri Spaak en était le scénariste, Pierre Brasseur, Pierre Larquey, Louis Seigner, Jacques Charon et Raymond Pellegrin les interprètes. Il reste encore très actuel aujourd'hui. *Le Père tranquille* est un « *film à la gloire du Français moyen apparemment pantouflard et attentiste mais dissimulant sous ses allures bonasses et prudentes son activité de chef de réseau de résistance locale* ». (Jacques Siclier cité par Philippe d'Hugues)<sup>7</sup>. Inspiré d'Alphonse Vergeau, ami du réalisateur et fondateur du réseau Foch, Édouard Martin, villageois amateur de jardinage n'a rien d'impressionnant mais cette façade anodine masque d'importantes activités de résistant. Pour Sylvie Lindeperg, le succès du film s'explique parce qu'il a permis la « *cristallisation d'un modèle héroïque forgé à l'usage exprès du Français moyen* »<sup>8</sup>. Selon Michel Jacquet, *Le Père tranquille*, « *laissait planer sur cette passivité l'ombre d'un doute bienveillant* »<sup>9</sup>.
- 7 Notons aussi la démystification du faux patriotisme : c'est le traître (le capitaine Jourdan) qui proclame le sien le plus haut. Enfin, la sensibilité gaulliste de l'œuvre apparaît d'abord dans le comportement téméraire des maquisards et dans la reprise des activités antérieures à la fin du film : la Résistance est terminée. On a affaire à un « *ensemble assez homogène en soi, que définissent quelques traits communs, comme la dénonciation de la barbarie*

nazie ou plutôt allemande (les persécutions anti-juives tiennent une place assez effacée) et le souci de préserver le mythe de l'unité nationale en offrant le visage d'une France résistante, sauf la poignée de traîtres nécessaires à toute bonne intrigue »<sup>10</sup>. Pour autant, le filon s'épuise assez vite pour avoir été trop exploité. Le public commençait à se lasser.

## 1946-1957, la Résistance en retrait

- 8 Plusieurs facteurs contribuent à faire oublier la Seconde Guerre mondiale et la Résistance aux Français. D'abord, la longue « traversée du désert » qu'entame le général de Gaulle à partir de 1946 ; ensuite, la reconstruction du pays et les débuts de la société de consommation. Enfin et surtout, la guerre d'Algérie, à laquelle participent les appelés du contingent, devient leur sujet de préoccupation majeur. Quant aux résistants, ils commencent à vieillir et leurs bulletins d'associations traitent plus de statuts et de pensions que de faits d'armes. Dans ce contexte, la production cinématographique délaisse quelque peu la période antérieure. Elle est moins abondante mais plus ordonnée et privilégie la Résistance institutionnelle (la France libre). Trois films en ressortent : *Le Silence de la mer* de Jean-Pierre Melville (1949), *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson (1956) et *La Traversée de Paris* de Claude Autant-Lara (1956).
- 9 Le premier rompt avec l'anti-germanisme de l'époque. Officier allemand, Werner von Ebrenach est logé chez des Français qu'il tente de convaincre des bienfaits de la collaboration mais dont l'hostilité se traduit par un mutisme total. Une discussion avec des officiers nazis montre à von Ebrenach l'irréalisme de ses idées. Un attentat perpétré par des voisins de ses hôtes l'achève moralement ; il demande sa mutation pour le front russe. Le film souligne également les limites de la résistance passive. Bresson relate l'évasion d'un résistant interné au fort de Montluc. Il introduit un personnage récurrent dans le cinéma de la Résistance, le prisonnier (associé au déporté). Contrairement aux films antérieurs qui évoquaient l'action collective, il s'intéresse aux réactions de l'individu confronté à la guerre. *La Traversée de Paris* est d'une tonalité bien différente. Inspiré par la verve satirique de Marcel Aymé, il décrit une affaire de marché noir et plus généralement les compromissions et « petits » trafics que favorise l'Occupation. Autant-Lara développe sa vision pessimiste de l'homme et raille le mythe de la France résistante. Servi par Bourvil<sup>11</sup>, Gabin et de Funès, le film connut un grand succès commercial.

## 1958-1969, le renouveau de la Résistance

- 10 Les onze années qui vont du retour aux affaires du général de Gaulle à son retrait de la vie politique sont marquées par un regain d'intérêt pour les années d'occupation (Jean Moulin entre au Panthéon en 1964). De la profusion de films sur cette période, on retiendra les suivants : *Paris brûle-t-il ?* de R. Clément (1966), *La Ligne de démarcation* de Claude Chabrol (1966), *La Grande vadrouille* de Gérard Oury (1966) et *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville (1969).
- 11 Après *La Bataille du rail* (1945), *Jeux interdits* (1952), *Le Jour et l'heure* (1962), *Paris brûle-t-il ?* est le quatrième film que René Clément consacre à la Résistance. Mais le projet connaît bien des vicissitudes : le livre de Lapierre et Collins, point de départ du film, étant favorable à la France libre, le PCF s'inquiète de l'orientation idéologique du film (or, dans la profession, le personnel est, à cette date, majoritairement syndiqué à la CGT proche du

PCF) ; une rivalité oppose les deux producteurs possibles, Zanuck et Gratz. Bref, la gestation de l'œuvre est très difficile. Au final, malgré la présence de vedettes (Alain Delon notamment), le film est peu convaincant. Comme le note Sylvie Lindeperg : « *Première grande fresque de reconstitution française consacrée à la Seconde Guerre mondiale, [Paris brûle-t-il ?] portait néanmoins le label de la Paramount.* » *La Bataille du rail* exaltait la Résistance, *Paris brûle-t-il ?* l'exploite à des fins mercantiles. L'évolution de Clément montre à quel point les mentalités ont changé en vingt ans.

- 12 Dans *Un jardin bien à moi*<sup>12</sup>, Chabrol revient sur *La Ligne de démarcation*. Il explique à François Guérif que cette œuvre de commande (initialement proposée à Anthony Mann par le colonel Rémy, auteur de l'ouvrage) est une « *utilisation d'un genre, un film de tradition (...) un pastiche de film sur la Résistance* »<sup>13</sup> ; plus loin, il précise : « *La ligne (...) c'était un peu des images d'Épinal. C'était l'époque où on voulait faire croire que tous les Français avaient été résistants.* »<sup>14</sup> Ainsi, le film de résistance est un « genre » avec ses codes. Désormais, il ne s'agit plus de films sur la Résistance, mais sur une représentation de la Résistance.
- 13 *La Grande vadrouille*, comédie au succès public phénoménal (Bourvil et de Funès n'y sont pas pour rien) inverse les codes. Elle abandonne le registre épique ou dramatique sans pour autant transgresser l'image convenue de la France unie et résistante. Apparaît ici de manière éclatante un personnage déjà entrevu (*Babette s'en va-t'en guerre*, Christian-Jaque 1959) et promis à un bel avenir, celui du « héros malgré lui »<sup>15</sup>. Ce n'est pas le cas des personnages de *L'Armée des ombres* de J.-P. Melville. Gerbier, Mathilde et leurs compagnons ont choisi d'entrer en Résistance, fût-ce au prix de leur vie. Melville a déjà abordé le thème (*Le Silence de la mer* 1949 et *Léon Morin prêtre* 1961). Ici, il montre les activités quotidiennes d'un groupe de résistants, leur force et leur détermination mais aussi leurs faiblesses (s'il faut éliminer l'un des leurs).
- 14 Basé sur un scénario tiré du récit éponyme de Joseph Kessel, composé lui-même à partir de souvenirs de résistants, une solide distribution (J.-P. Cassel, P. Crauchet, C. Mann, S. Signoret, L. Ventura) et une mise en scène très sobre, *L'Armée des ombres* peut être considéré comme une œuvre classique. Mais ce film, qui coïncide avec le retrait du général de Gaulle de la vie politique, marque la fin d'une époque.

## 1971-1983, la Résistance en question

- 15 En effet, les successeurs du général de Gaulle, mort en 1970, sont loin de vouer un culte à la Résistance. Elle agace Georges Pompidou, qui ne fut pas résistant autant que Valéry Giscard d'Estaing. Par ailleurs, la mode rétro qui règne dans bien des domaines invite à se retourner sur les années de guerre.
- 16 En 1971, le film de Marcel Ophüls et Alain de Sédouy, *Le Chagrin et la pitié*, chronique d'une ville française sous l'Occupation, conçu pour la télévision mais diffusé en salle met à mal le mythe gaullo-communiste de la France résistante qui avait tenu bon pendant un quart de siècle. Composé d'entretiens<sup>16</sup> avec des personnes ayant vécu les « années noires », ce film offre le tableau d'une France en demi-teinte, avec très peu de collaborateurs, très peu de résistants, quelques profiteurs et beaucoup d'attentistes. Il eut un grand retentissement dans l'opinion.
- 17 *Lacombe Lucien* de Louis Malle (1974) pose, à travers le cas du personnage éponyme, le problème des modalités de l'engagement. Lucien Lacombe est un jeune paysan lotois, assez fruste, marginal. Il veut entrer dans la résistance locale mais n'est pas accepté.

Dépité, il devient collaborateur, commet des exactions ; hébergé par des Juifs recherchés par la Gestapo, il tombe amoureux de leur fille, France, s'enfuit avec elle lorsque le père est arrêté. Peu après, il sera abattu par des résistants<sup>17</sup>. Sans doute influencé par son scénariste, Patrick Modiano, Malle ne condamne pas son « héros ». Il montre la relativité des engagements idéologiques (ce qui fut peu apprécié par les associations de résistants) et, mieux, soulève une interrogation qui hantera les réalisateurs nés après la guerre : en 1940, quel camp aurais-je choisi ?

- 18 La contestation du mythe résistant passe également par la réhabilitation d'épisodes oubliés par l'histoire officielle. Frank Cassenti s'y emploie avec *L'Affiche rouge* (1976) consacré à l'affaire Manouchian, groupe de la MOI (main-d'œuvre immigrée) dont les membres ont été exécutés en février 1944. Réalisé avec peu de moyens (en trois semaines, joué par des acteurs de la troupe d'Ariane Mnouchkine, dans le décor de la Cartoucherie de Vincennes). Ce film a valeur de témoignage.
- 19 *Judith Therpauve* de Patrice Chéreau (1978) choisit un autre angle d'attaque. Veuve d'un héros de la résistance, cette femme mène son dernier combat : sauver un journal fondé par des résistants (*La Libre République*) convoité par une grande entreprise de presse (allusion à Paris-Normandie racheté par Robert Hersant). Ayant échoué dans sa mission, elle se suicide. Auparavant, elle a lancé à ses anciens camarades : « *La Résistance ! Les résistants ! C'est fini tout ça. Regardez-vous, regardez-nous, des vieux, des vieilles, des veuves.* »<sup>18</sup> *Judith Therpauve* clôt ce que l'on peut appeler le cycle Simone Signoret et la Résistance. Résistante à contrecœur dans *Le Jour et l'heure*, par choix dans *L'Armée des ombres* et finalement désabusée.
- 20 Entamée avec *Le Chagrin et la pitié*, cette période de démystification s'achève avec l'iconoclaste *Papy fait de la Résistance* de Jean-Marie Poiré (1983). Celui-ci considère que son œuvre rend un « *hommage parodique* » aux films sur la Résistance tels que *Le Père tranquille*, *Le Silence de la mer*, *La Grande vadrouille*, *L'Armée des ombres*. Faire de la fin du film une caricature de l'émission *Les Dossiers de l'écran* est une trouvaille : il ne s'agit plus de traiter de la Résistance mais de ses représentations. Bien reçu par la commission de contrôle des films comme par la critique (communiste exceptée), *Papy fait de la Résistance* est salué comme une entreprise de démythification. L'historien Henry Rousso l'analyse ainsi : « *Papy (...) est peut-être l'amorce d'une rupture cinématographique, qui annonce un tournant dans l'imaginaire collectif de cette époque.* »<sup>19</sup> Le succès populaire du film montre que les tabous sont définitivement levés.

## 1984-1993, aux marges de la Résistance

- 21 S'ouvre une période au cours de laquelle se développe une approche plus sereine de la Résistance. Les thèmes dominants sont le regard des femmes, les conséquences de l'entrée en résistance sur la vie privée et la résistance civile. Comme le note Suzanne Langlois : « *La représentation de la Résistance atteint alors une plénitude certaine, en même temps que se dépolitise la lutte. Se rejoignent la Résistance, les femmes et le quotidien.* »<sup>20</sup> Claude Chabrol scrute de nouveau la Résistance. D'abord avec *Le Sang des autres* (1984) tiré d'un ouvrage de Simone de Beauvoir. Voici ce qu'il en pense : « *Ce qui m'intéressait (...) c'était qu'est-ce que les gens du câble américain recherchent dans cette histoire de Résistance française ?* »<sup>21</sup> ; il observe : « *Je pense que la façon dont est montrée l'Occupation dans Le sang des autres est déjà plus juste [que dans La ligne de démarcation].* »<sup>22</sup>

- 22 *Une Affaire de femmes* (1988), œuvre plus personnelle, est nettement meilleur. Ce film s'inspire d'un authentique fait divers. En 1943, Marie-Louise Girard est exécutée pour avoir pratiqué vingt-six avortements clandestins. Chabrol place l'histoire de Marie (Isabelle Huppert) en province. Son mari prisonnier (François Cluzet), elle doit subvenir aux besoins de ses deux enfants. Elle aide une voisine à interrompre une grossesse non désirée et s'aperçoit qu'il s'agit d'une activité rentable car la demande, si l'on ose écrire, est forte : liaisons avec des Allemands, passades en l'absence des maris... Marie entre ainsi dans une voie sans issue. Elle est emprisonnée puis guillotinée. Dans ce film, il s'agit moins de la Résistance que de la difficulté, surtout pour une femme, de rechercher l'indépendance et le bonheur sous le régime de Vichy.
- 23 C'est précisément ce dernier que Chabrol dénonce dans *L'Œil de Vichy* (1993) en s'appuyant sur des archives (Pathé, Gaumont, ECPAD) pour montrer la manipulation des esprits par l'image. L'action de *Blanche et Marie* de Jacques Renard (1985) se déroule en 1941 dans un quartier ouvrier d'une petite ville de province. Il s'attache à suivre l'entrée des deux jeunes femmes (Miou-Miou et Sandrine Bonnaire) dans la Résistance, l'activité qu'elles y déploient puis, dès la guerre finie, la reprise des travaux qu'elles effectuaient antérieurement. C'est qu'elles n'ont pas rejoint la Résistance par conviction personnelle mais pour suivre leur mari. Émouvant, ce film n'a pas trouvé son public.
- 24 En revanche, *Uranus* de Claude Berri (1990) a connu le succès grâce à une distribution brillante (G. Depardieu, F. Luchini, J.-P. Marielle, P. Noiret entre autres) et à la verve de Marcel Aymé. On constate que si l'œuvre a été écrite en 1946, il fallut attendre plus de quarante ans pour que le cinéma ose s'attaquer à ce « brûlot » sur les excès de la Libération et de l'épuration. Enfin, même si ce n'est pas le cœur de notre sujet, il faut s'arrêter sur les films relatifs à la mémoire juive. Dès le début des années 1970, l'intérêt des historiens, comme celui du public, s'est tourné vers l'Holocauste au détriment de la Résistance. Le cinéma a suivi ce mouvement. Encore faut-il faire une exception pour le magistral documentaire d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* (1955) <sup>23</sup>.
- 25 Avec *Le Vieil homme et l'enfant* (1966), Claude Berri aborde la question sous un angle plus intimiste. Suivront *Les Violons du bal* de Michel Drach (1973) et, plus tard, *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) et *Au revoir les enfants* de Louis Malle (1987). Parallèlement, certaines affaires ont contribué à sensibiliser le public à cette question : grâce accordée au milicien Paul Touvier par le président Pompidou, attaques contre Maurice Papon pour son action pendant la guerre, polémiques suscitées par les thèses négationnistes de Robert Faurisson et enfin, publication par *L'Express* en 1978 d'une interview de Darquier de Pellepoix (ancien commissaire aux questions juives) intitulée : « À Auschwitz, on n'a gazé que les poux . » <sup>24</sup>

## Depuis 1994, en mémoire de la Résistance

- 26 Cinquante ans après, on continue de produire des films sur la Résistance. Mais les réalisateurs nés après la guerre en ont une conception fort différente de celle de leurs aînés. Dès 1971, on l'a vu, le mythe de la France résistante avait vécu. En 1995, le nouveau président Chirac s'inscrit dans cette lignée lorsqu'il reconnaît officiellement la responsabilité de la France (et pas seulement celle de Vichy contrairement à ses prédécesseurs) dans les mesures antisémites. Le temps des films épiques est révolu mais aussi celui de la dérision. Pour Michel Jacquet <sup>25</sup>, on est entré dans celui « des hommages »



et il développe : « *Le temps de l'Occupation et de la Résistance* [prend] statut d'histoire ancienne . » Par conséquent, produire un film sur cette époque revient essentiellement à sacrifier au « devoir de mémoire ». C'est le cas de *Lucie Aubrac* (1997) de Claude Berri qui retrace l'action de cette résistante exceptionnelle.

- 27 Deux films montrent que la participation à la Résistance, réelle ou fictive, était, après la guerre, une référence indispensable à toute carrière. *Un héros très discret* de Jacques Audiard (1995), d'après un récit de J.-F. Deniau, dépeint l'itinéraire d'un jeune homme imaginaire et solitaire, élevé par sa mère (son père est mort au cours de la Première Guerre mondiale). Pour échapper à la médiocrité et par désœuvrement, il se forge de toutes pièces un passé de résistant grâce auquel il parvient à des postes de plus en plus élevés jusqu'à ce que son imposture soit découverte. *Effroyables jardins* de Jean Becker (2003) utilise des ressorts analogues. Un instituteur fait le clown le dimanche pour gagner un peu d'argent. Afin de rehausser son prestige aux yeux de son fils, un ami lui raconte les exploits de résistant de l'instituteur.
- 28 Jacquet <sup>26</sup> constate que si la « "veine" des années quarante est apparemment loin d'être épuisée, (...) on perçoit une tendance à utiliser l'épisode tragique de la débâcle ou l'occupation du territoire national qui s'ensuivit comme un cadre, une sorte de "paysage" propre à dramatiser des situations et des caractères relativement banals ». Cette remarque s'applique au film *Bon voyage* de Jean-Paul Rappeneau et à celui d'André Téchiné *Les Égarés* (sortis en 2003).
- 29 Les deux films qui suivent, *Monsieur Batignole* de Gérard Jugnot (2002) et *Laissez-passer* de Bertrand Tavernier (2002) témoignent d'une « nostalgie respectueuse » (Jacquet). Dans le premier, Jugnot incarne un charcutier sans opinion très arrêtée mais, harcelé par un gendre adepte de la Révolution nationale et une épouse arriviste, il va dénoncer son voisin, un médecin juif que la Gestapo arrête avec sa famille. Batignole peut alors occuper son appartement et devient le fournisseur attitré de la Gestapo. Mais Simon, un des fils du médecin, s'échappe et revient à son ancien domicile. D'abord tenté de se débarrasser de l'enfant, Batignole s'aperçoit qu'il a envoyé une famille en déportation. Abandonnant sa vie confortable, il emmène l'enfant (et deux cousines également en danger) en Suisse. Loin de se poser en donneur de leçons, Jugnot reprend à son compte l'interrogation de Lacombe Lucien : qu'aurais-je fait, à vingt ans, en 1940 ? Par ailleurs, le film est riche de multiples références : *La Traversée de Paris*, *La Grande vadrouille*, *Le Vieil homme et l'enfant* notamment.
- 30 *Laissez-passer* de Tavernier offre un grand intérêt documentaire puisqu'il présente le milieu du cinéma pendant l'Occupation. À travers cette description, il renouvelle la question rituelle du choix en comparant le destin de deux hommes, Jean Aurenche (Denis Podalydès) et Jean Devaivre (Jacques Gamblin). Le premier refuse systématiquement les offres d'emploi qui lui sont adressées par la société de production allemande, la Continental. Devaivre, passionné par son métier, consent à travailler pour cette entreprise mais c'est aussi une façade car il accomplit des missions pour la Résistance. Tavernier ne tranche pas entre ces deux attitudes mais montre qu'il y avait plusieurs manières de résister. Comme le rappelle Jean-Luc Douin <sup>27</sup>, ce film souleva une polémique assez vive. Il fut reproché à Tavernier d'avoir « signé un film poujadiste, historiquement ambigu, socialement corporatiste, politiquement réactionnaire et douteux, esthétiquement suspect de valoriser un "âge d'or" du cinéma français révolu... ». Comme quoi la période de l'Occupation suscite encore des réactions passionnelles.



## Conclusion

- 31 La guerre achevée, certains ont tenté de poursuivre l'œuvre de la Résistance et son esprit par le cinéma. Cette tentative a vite trouvé ses limites. En revanche, l'épisode a offert aux réalisateurs tous les ingrédients susceptibles d'être transposés à l'écran. Cette richesse a fasciné les cinéastes dont quelques-uns ont consacré plusieurs films à tel ou tel aspect de la Résistance (Chabrol, Clément, Melville)<sup>28</sup>. Ils ont choisi, interprété, voire déformé les faits selon leur tempérament et leur talent certes mais aussi en fonction de critères tels que la conjoncture politique et sociale, ou tout simplement la mode.
- 32 En d'autres mots, le cinéma a représenté la Résistance d'une manière correspondant le plus souvent à l'image que s'en faisait l'opinion. C'est pourquoi il l'a tour à tour magnifiée, explorée, interrogée, critiquée, parodiée, citée et honorée. À considérer la filmographie de la Résistance, abondante, d'inspiration variée et d'inégale valeur, on pourrait presque croire qu'il s'agit d'une figure imposée dans la carrière d'un réalisateur<sup>29</sup>. Aujourd'hui, la Résistance est une référence lointaine mais il n'est pas dit qu'elle ne suscitera pas d'autres œuvres de qualité.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BAZIN (André), *Le cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, Paris, UGE, 1975 [il s'agit d'un recueil d'articles initialement publiés à l'époque dans des revues universitaires à la parution aléatoire vu la pénurie de papier ; l'ouvrage est précédé d'une préface de F. Truffaut, *André Bazin, l'Occupation et moi*].

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), *Le cinéma français sous l'Occupation*, PUF, Que sais-je, 1994.

CHÂTEAU (René), *Le cinéma français sous l'occupation, 1940-1944*, éd. René Château, coll. La mémoire du cinéma français, 1995.

JACQUET (Michel), *Travelling sur les années noires. L'Occupation vue par le cinéma français depuis 1945*, Paris, Alvik, 2004.

JEANCOLAS (Jean-Pierre), *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> éd., 2007.

LANGLOIS (Suzanne), *La Résistance dans le cinéma français de fiction (1944-1994)*, novembre 1996, thèse de doctorat en histoire université Mac Gill, Montréal, Canada.

LINDEPERG (Sylvie), *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS éditions, 1997.

MAHUZIER (Albert), *Caméra sous la botte*, Paris, Les Presses de la Cité, 1963.

SICLIER (Jacques), *La France de Pétain et son cinéma*, Henri Veyrier, coll. L'Histoire en question, 1981

WEBER (Alain), *La Bataille du film, 1933-1945. Le cinéma français entre allégeance et Résistance*, Paris, Ramsay coll. Cinéma, 2007.

## ANNEXES

### *Les héroïnes de la Résistance*

Suzanne Langlois en propose une typologie pertinente : « Les résistantes ne sont représentées que par quelques catégories qui arrivent à l'écran dans une chronologie longue :

- La jeune femme célibataire, souvent agent de liaison (...) parfois saboteuse ou exécutrice, est un personnage qui affirme le parti pris de l'action (...). Il est facilement transposable dans un récit cinématographique.
- Les femmes et les mères de famille (...) [apparaissent] au tournant des années 1950-1960. [Elles] sont associées à des formes de Résistance plus sédentaires tels les relais des filières d'évasion, l'aide aux clandestins et aux réfugiés, la presse clandestine, le camouflage du matériel. Le poids de la vie quotidienne (...) intéresse peu alors que ces formes de Résistance sont vitales à la survie au jour le jour des clandestins.
- C'est dans les années 1980 que se retrouvent ensemble à l'écran plusieurs générations de résistantes. Aux motivations classiques s'en ajoutent d'autres, morales et humanistes. La présence plus importante des résistantes contribue à accentuer le caractère civil d'une grande partie de la Résistance. L'introduction des préoccupations de la vie quotidienne ramène le monde des résistants vers celui des simples mortels. »

La Résistance ne modifie guère la « représentation des femmes dans la guerre (...). Par contre, les personnages féminins ont largement contribué à changer la représentation cinématographique de la Résistance. » Nous en avons déjà rencontré quelques-unes (Thérèse Dutheil, Mathilde, Judith Therpauve, Blanche et Marie, l'autre Marie, Une affaire de femmes). Afin de compléter cette série de portraits, voici Marie-Octobre et Barny.

Marie-Octobre de Julien Duvivier (1959) est un film inspiré d'une histoire de Jacques Robert. Marie-Hélène Dumoulin (dite Marie-Octobre) incarnée par Danielle Darrieux, apprend par un ancien officier allemand, quinze ans après la guerre, que son fiancé Castille, également chef du réseau Vaillance, a été dénoncé par un membre du réseau. Afin de démasquer le traître, elle convoque ses anciens camarades, dix hommes d'origine sociale diverse et exerçant des métiers différents, ce qui était souvent le cas dans la Résistance. Les interprètes sont Blier, Reggiani, Ventura notamment.

Cette vengeance « à retardement », pourrait-on dire, offre une situation inédite. Comme l'indique Michel Jacquet : « Le personnage féminin, élément central du film, est le catalyseur d'une situation qui conteste les approches les mieux admises et les plus édifiantes de l'Occupation et de la Résistance. Personnage symbolique, Marie-Octobre paraît très isolée dans le paysage cinématographique d'après-guerre. » Le film fut très bien accueilli par le public, la critique étant plus réservée. Conçue initialement pour le théâtre, l'histoire réécrite par Jeanson et Robert, Marie-Octobre deviendra une pièce trois ans plus tard.

Contrairement à Marie-Octobre, Barny (Emmanuelle Riva), jeune veuve d'un Juif communiste, peu concernée par la situation née de la défaite et de l'Occupation, sinon dans ses retombées sur sa vie personnelle. Ayant rencontré un jeune prêtre, Léon Morin (J.-P. Belmondo), elle tombe amoureuse de lui. Mesurant l'étendue des interdits qui

pèsent sur elle, Barny finit par s'opposer au régime de Vichy qu'elle juge responsable. Ce film de Melville, dont l'Occupation forme la trame, porte témoignage de la précarité de la condition féminine à l'époque. Si différents soient-ils, ces personnages féminins apportent au cinéma sur la Résistance une tonalité spécifique, intimiste et forte à la fois.

Sorti le 5 mars 2008, *Les Femmes de l'ombre* de Jean-Paul Salomé a bénéficié d'une large promotion et d'une sortie dans 450 salles. Pour autant, l'accueil de la critique a été très mitigé. De fait, après quelques lignes d'explication sur le Special Operation Executive (SOE) qui lui tiennent lieu de caution historique, le réalisateur accumule invraisemblances et clichés. Oscillant entre *Les Douze Salopards* pour l'action et *Lucie Aubrac* pour l'imagerie, ce film long et pesant recèle en outre un certain parfum de bigoterie : le langage est celui du sacrifice, du devoir et du rachat (sont recrutées une ex-prostituée et l'ex-fiancée d'un officier allemand), un clergyman bénit l'avion et ses passagères qui partent en mission, le résistant joué par Robin Renucci a pour pseudo « Melchior » (l'un des rois mages). Quant au personnage de Gaëlle, il frise la caricature. Elle porte en permanence une chaînette avec une croix, se réfère au catéchisme, fait promettre à ses compagnes de faire brûler un cierge à la fin de la guerre ; la scène de son suicide, les bras en croix en récitant une prière, est franchement ridicule. À tout prendre, le seul personnage attachant est Eddy, le petit voyou qui trafique avec les Allemands en 1941 et les conduit au poteau s'exécution en 1944 avec la même bonne humeur. Bref, ces femmes de l'ombre ne risquent pas d'en faire beaucoup à leurs glorieuses aînées.

*Le « héros malgré lui »*

Babette s'en va-t'en guerre et *La grande vadrouille* avaient abordé le thème du « héros malgré lui » sous l'angle comique. Autres exemples de « héros malgré eux » rencontrés en chemin : Thérèse Dutheil (*Le Jour et l'heure*) et Monsieur Batignole (*Monsieur Batignole*).

Avec *Le Vieux fusil* (1975), Robert Enrico propose un film beaucoup plus dur. Chirurgien à l'hôpital de Montauban, Julien Dandieu (Noiret) proclame volontiers qu'il ne fait pas de politique. En 1944, les Allemands en pleine déroute remontent vers le Nord ; inquiet pour sa femme (Romy Schneider) et sa fille, il les envoie dans sa propriété, un petit château en plein Quercy. Mais un groupe de soldats allemands s'y est installé et les assassine ainsi que les habitants du village voisin. En le découvrant, Dandieu est pris d'une frénésie de vengeance ; guidé par sa connaissance des lieux, il va exécuter méthodiquement les auteurs du massacre. On assiste à une sorte de western animé par un véritable « héros malgré lui ».

*Le Franc-tireur* de J.-M. Causse et R. Taverne (1972, ressorti en 2002) montre un personnage comparable. Juillet 1944. Installé chez sa grand-mère, dans le Vercors, non loin de Grenoble, Michel Perrat (Philippe Léotard) attend la fin de la guerre ; il est parfaitement neutre. Sa maison bombardée, il s'enfuit dans la montagne et se joint à un groupe hétérogène de maquisards. Pendant trois jours et trois nuits, ils se battent, espérant en vain le secours des alliés. Seul survivant du groupe, il rentre chez lui et nul n'entendra plus parler de lui.

L'intérêt du « héros malgré lui » est d'être une personne ordinaire, nullement destinée à l'héroïsme et que l'événement oblige à sortir de ses schémas comportementaux habituels.

*Liste des films présentés au Festival du film sur la Résistance, intitulé « Le cinéma de ceux qui ont su dire non » (27, 28, 29 novembre 1998) au Forum des images videothèque de Paris, réalisée par*

*l'Association mémoire et espoir de la Résistance, présidée par François Archambault, et placée sous le haut patronage de la Fondation de la Résistance :*

- La Bataille du rail, NB, 1945, R. Clément.
- La Libération de Paris, documentaire français tourné du 15 au 26 août 1944, à l'initiative du CLCF.
- Au cœur de l'orage, documentaire débuté en juin 1944 à l'instigation du CLCF, mais remanié par J.-P. Le Chanois (et projeté en avril 1948 suivi de « Nous » de J.-P. Vernant).
- Jérico, NB, 1945, H. Calef.
- Le Père tranquille, 1946, Noël-Noël assisté par R. Clément.
- Le Silence de la mer, NB, 1949, J.-P. Melville.
- Court métrage sur Madame Claude Gérard responsable des Mouvements unis de Résistance.
- Un condamné à mort s'est échappé, NB, 1956, R. Bresson.
- La Longue marche, NB, 1965, A. Astruc.
- L'Armée des ombres, 1969, J.-P. Melville suivi de La Rose et le réséda documentaire de 9 minutes.

#### *Les acteurs dans la Résistance*

Si les acteurs de la Résistance ont beaucoup intéressé les historiens, ce n'est pas le cas des acteurs dans la Résistance. Les intéressés sont sans doute les premiers responsables de cette lacune, car ceux qui ont laissé des mémoires sont généralement laconiques sur la période. Les commentateurs ne sont guère plus loquaces. Ainsi, les vignettes du dictionnaire de Jean Tulard sont-elles plus que succinctes sur le sujet (il est vrai qu'il recense non seulement les acteurs français mais aussi étrangers). Certes, René Château (op.cit.) et Alain Weber (op.cit.) y consacrent quelques pages. Mais c'est à Marie-Agnès Joubert que l'on doit le premier ouvrage d'ensemble sur la question.

Dans la profession, certains choisirent l'exil (Dalio, Gabin, Michèle Morgan), d'autres la collaboration (par exemple, en participant au rapprochement culturel franco-allemand mené par la Propaganda Staffel puis de la Propaganda Abteilung sous l'égide de l'ambassadeur Otto Abetz et de son subordonné Karl Epting ou en s'affichant dans les événements de la vie mondaine parisienne aux côtés des Allemands, ce que fit Arletty au grand dam de sa carrière). De même, René Bergeron « entraîne dans la voie de la collaboration par Le Vigan, il eut sa carrière brisée en 1944 ». Pierre Blanchard se montra plus habile : « Pendant la guerre, il tourne plusieurs films dont deux qu'il met en scène. Mais à la Libération, invoquant son interprétation de Pontcarral comme un acte de résistance, il joue, semble-t-il, les épurateurs à l'égard de ses confrères. » Ceux qui refusent le régime de Vichy sont confrontés à un dilemme : peut-on exercer le métier de comédien dans un pays soumis à la censure sans se compromettre avec les autorités ? Et à un problème pratique : de quelle manière un acteur peut-il résister ?

Marie-Agnès Joubert résout la première question avec élégance : « [Le théâtre] acquit dans les années 40 toute sa dimension politique. La problématique de la réception, constante sous l'Occupation est ramenée bien souvent par la critique à un débat manichéen entre "pièces de collaboration" et "pièces résistantes", est là pour en

témoigner. Chaque réplique devenait prétexte à interprétation. Rien d'étonnant alors à ce que la pratique théâtrale, sans modifier l'attitude de spectateurs peu désireux de participer aux affrontements idéologiques de l'époque, ait tourné avec le temps à la démonstration. Démonstration qui pouvait aussi bien aller dans d'une parade favorable à l'ordre nouveau, que d'un raidissement face à une situation insoutenable. Dans les deux cas, le théâtre n'avait de cesse d'agiter sous les yeux de l'occupant l'image d'une France culturellement intacte. » (op.cit., Introduction, p. 22).

Mais ce patriotisme professionnel, si l'on peut dire, ne suffit pas à certains acteurs qui veulent s'engager davantage. Mais comment ? Alain Weber note que « sous les feux de la rampe ou sous les projecteurs, rien ne les prédispose à agir dans l'ombre ». Mené par la CGT du spectacle, notamment par le réalisateur et scénariste Claude Vermorel, le combat est à la fois corporatiste ou, plus exactement à usage interne (défense des conditions de travail), mais également antinazi (il faut échapper au STO).

Distributions de tracts, prises de parole au cours de tournées théâtrales, tous les moyens sont bons. « En mars 1944, ajoute Weber, la branche du Front national animée par Julien Bertheau et le décorateur André Barsacq ainsi qu'Armand Salacrou, unissent leurs efforts avec la CGT. »

Enfin, Weber évoque longuement le sort malheureux de trois acteurs, Harry Baur, Sylvain Itkine et Robert Lynen, lesquels « représentent ces gens du spectacle qui ont osé dire non... et qui ont fait selon l'expression de l'époque, leur « devoir de patriote ». Très jeune (23 ans), Lynen prit le pseudonyme hautement symbolique de l'Aiglon et proclama que sa mission (convoyer des postes émetteurs) serait « le plus beau rôle de sa vie ». Ce qui montre que chez les acteurs, la réalité et la fiction se confondent souvent.

#### *Une structure particulière : le Centre national du cinéma (CNC)*

En 1945, le cinéma français est sinistré : salles de projection, labos, studios ont été endommagés, voire détruits par les bombardements ; ce qui subsiste est trop vétuste pour être utilisé. Les hommes (acteurs, techniciens, cinéastes) manquent également à l'appel : il reste encore de nombreux prisonniers, d'autres ne sont pas revenus d'exil, l'épuration guette ceux qui ont collaboré. Bref, tout est à rebâtir. Cela peut se faire soit à l'instigation de l'État, ce qui révolte certains, soit à celle de la profession mais celle-ci est traversée par des conflits d'ordre professionnel et d'ordre personnel.

La loi du 26 octobre 1946 porte création du Centre national du cinéma ; assortie de textes d'application techniques, elle entre en vigueur début 1947. Michel Fourré-Cormeray est nommé directeur général de l'organisme. Ce dernier est un établissement public administratif placé sous la tutelle d'un ministre (de l'Information puis de l'Industrie et, depuis 1959, de la Culture). Son fonctionnement est assuré par des subventions servies par le ministère de tutelle et par le versement de cotisations professionnelles. Il est chargé de préparer les textes législatifs et réglementaires relatifs au cinéma et de veiller au mode financement, de production et de diffusion des films.

Le 24 septembre 1948 paraît la première loi d'aide à l'industrie cinématographique. Il s'agit d'un secours « temporaire » aux producteurs de films français et aux exploitants de salle. Sa source vient d'un fonds d'aide (futur compte de soutien) alimenté par la taxe spéciale additionnelle (TSA) perçue sur la vente des billets à l'entrée des salles. Le directeur général du CNC est désigné comme l'ordonnateur des opérations effectuées sur ce fonds. En 1953, une seconde loi d'aide à l'industrie cinématographique est votée ; le

décret Malraux du 19 juin 1959 complète le dispositif : à l'aide automatique aux films s'ajoute une aide sélective. S'esquisse ainsi le mécanisme de l'avance sur recettes. Sont ainsi posées les bases du « mode de production à la française, système mixte unissant liberté individuelle du producteur et intervention de l'État ». Sa pertinence se mesure à la bonne tenue du cinéma français par comparaison avec celui des autres pays européens.

## NOTES

1. RIOUX (J.-P.) (dir.), Bruxelles, Complexe coll. Questions au XX<sup>e</sup> siècle, 1990, p. 293-313.
2. Paris, Perrin, 2001, 4. « Vivre ou survivre », 5. « Se distraire », p. 157.
3. Sur ce sujet, voir : ASSOULINE (Pierre), *L'épuration des intellectuels*, Bruxelles, Complexe coll. Historiques, 1996 [1985] et LOTTMAN (Herbert), *L'épuration 1943-1953*, Paris, Fayard, 1986.
4. *La Bataille du film 1933-1945, le cinéma français entre allégeance et Résistance*, Paris, Ramsay coll. Cinéma, 2007 « Vers la victoire 1944-1945 », « Épuration en tout genre », p. 220.
5. *Le cinéma français sous l'occupation 1940-1944*, éditions René Château, 1995, « La Résistance au cinéma », p. 489-498.
6. « Les écrans de l'ombre », *La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS éditions, Paris, 1997.
7. « La Résistance prise sur le vif » dans *Le cinéma et la guerre*, HUGUES (Philippe d') et COUTAU-BÉGARIE (Hervé) (dir.), Paris, Economica, bibliothèque Stratégie, 2006, p. 141.
8. LINDEPERG (Sylvie), *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, CNRS, 1997, p. 170-171.
9. JACQUET (Michel), *Travelling sur les années noires. L'Occupation vue par le cinéma français depuis 1945*, Paris, Alvik.
10. HUGUES (Philippe d'), *Les écrans de la guerre. Le cinéma français de 1940 à 1944*, Paris, éditions de Fallois, p. 145.
11. C'est le premier des six films où joue Bourvil et qui se déroulent pendant la Seconde Guerre mondiale, soit, par ordre chronologique, *La Traversée de Paris* de Claude Autan-Lara, *Le Chemin des écoliers* de Michel Boisrond, *Fortunat d'Alex Joffé*, *Les Culottes rouges d'Alex Joffé*, *Le Jour le plus long* de Annakin, Martin et Wicki, *La Grande vadrouille* de Gérard Oury, *Le Mur de l'Atlantique* de Marcel Camus. Sur la carrière de l'acteur normand, voir : DUREAU (Christian), *Bourvil. Á fleur de cœur*, Paris, éditions Didier Carpentier, 2007.
12. Paris, éditions Denoël coll. Conversations avec..., 1999.
13. 4<sup>e</sup> conversation, p. 94.
14. 7<sup>e</sup> conversation, p. 172.
15. Voir annexe II.
16. Sur ce procédé, voir : FERRO (Marc), *Cinéma et histoire*, [Denoël/Gonthier 1977], Gallimard, Folio, 1993, 3<sup>e</sup> partie « Les modes d'action du langage cinématographique », XIII : De l'interview chez Ophüls, Harris et Sédouy, p. 162.
17. Pour l'anecdote, on retiendra que Pierre Blais qui incarnai Lucien Lacombe, ne joua dans aucun autre film.
18. Cité par LANGLOIS (Suzanne), *La résistance dans le cinéma français de fiction (1944-1994)*, thèse de doctorat en histoire, université Mac Gill, Montréal, Canada, 1996, p. 516.
19. *Vingtième siècle*, n° 2, avril 1989, p. 98.
20. LANGLOIS (Suzanne), *op.cit.*, p. 550.
21. 3<sup>e</sup> conversation, p. 55-57.
22. 7<sup>e</sup> conversation, p.172.

23. Ce film connu bien des démêlés avec les autorités. La photo d'un gendarme français gardant le camp d'internement de Pithiviers ayant suscité l'émoi de la Défense nationale, Resnais dut masquer le képi du militaire avec de la gouache. Sur cette polémique, voir : LINDEPERG (S.), *op.cit.*, pages 314 et suivantes.
24. Sur ce point, voir : ROUSSE (Henri), *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil Points Histoire, 1990 [1987], p. 163 et suivantes.
25. *Op.cit.*, p. 105.
26. *Op.cit.*, p. 119.
27. Bertrand Tavernier, *cinéaste insurgé*, Paris, Ramsay poche cinéma, 2006, p. 98-101.
28. De même, certains acteurs ont joué dans plusieurs films sur ce sujet : Bourvil, Jugnot, Signoret, Ventura.
29. Ainsi, Jean-Paul Salomé s'y est-il risqué avec *Les femmes de l'ombre* sorti le 5 mars 2008 et analysé à l'annexe I « Les héroïnes de la Résistance ».

## RÉSUMÉS

Sous l'Occupation, le cinéma est le divertissement populaire par excellence. Malgré leurs efforts, les Allemands ne parviennent pas à imposer leur production et, dans l'ensemble, la profession est peu encline à collaborer. L'épuration sera d'ailleurs très limitée. Dans l'immédiat après-guerre émerge un courant patriotique rapidement tari. Sous la IV<sup>e</sup> République, la reconstruction mais surtout la guerre d'Algérie font un peu oublier la Seconde Guerre mondiale et la Résistance. Le retour du général de Gaulle entraîne un regain d'intérêt pour celle-ci. S'ouvre, en 1970, une période de remise en cause du mythe de la France unie et résistante qui prévalait jusqu'alors. Apparaît également un intérêt nouveau pour les aspects méconnus de la Résistance: la mémoire juive, l'action des étrangers, le rôle des femmes, les excès de la Libération. Depuis une douzaine d'années, la Résistance est devenue une lointaine référence à laquelle le cinéma rend hommage.

*Successive Representations of the Resistance in French Cinema.* During the Occupation, the cinema was the pre-eminent popular diversion. Despite their efforts, the Germans were unable to interfere with their production and, on the whole, the profession was little inclined to collaborate. The purge will be very limited. Immediately after the war a patriotic current rapidly dried up. Under the Fourth Republic, the reconstruction but above all the war in Algeria overshadowed the Second World War and the Resistance. The return of General de Gaulle brought a renewal of interest in it. In 1970 began a period of questioning the myth of united and strong France that had prevailed previously. A new interest in neglected aspects of the Resistance also appeared: Jewish memory, the action of foreigners, the role of women, the excesses of the Liberation. For a dozen years the Resistance has become a distant reference to which cinema renders homage.

## INDEX

**Mots-clés :** cinéma, Deuxième Guerre mondiale, Résistance



## AUTEUR

### **JEAN-FRANÇOIS DOMINÉ**

Docteur en histoire, il est attaché d'administration du ministère de la Défense. Affecté au Service historique de la Défense depuis 1999, il se consacre plus particulièrement aux questions juridiques intéressant le monde combattant liées notamment aux statuts.